

Francisco González Castro, Leonora López y Brian Smith (2016). *Performance Art en Chile. Historia, procesos y discursos*. Prólogo de Lucy Quezada, liminar de Paulina Varas. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.

Cierto pasaje de *Performance art en Chile. Historia, procesos y discursos* relata el caso de la acción *Pieza para locos* —basada en *Manicomio*, de Goya—, del artista santiaguino Francisco Copello. Según relata el propio Copello, la realización de la *performance* se había emplazado para el 12 de septiembre de 1973. Se trataba, en sentido estricto, de la “primera *performance* presentada en el M[useo] N[acional] de B[ellas] A[rtes]” de Santiago. Sin embargo, por una ironía traumática de la historia de Chile, Pinochet “madrugó” indirectamente a Copello con el golpe de Estado del 11 de septiembre.

Parto de la anécdota de la pieza de Botello porque ella permite adentrarse en las cuestiones que este libro postula. En primer lugar, este caso expone la realización del *Performance art* en un ámbito previo a la dictadura de Pinochet y, al mismo tiempo, sugiere los movimientos a contrapelo que este campo artístico tuvo que tomar a partir de las violencias históricas durante los años de la dictadura, y también durante los de la subsecuente democracia “pactada”. En segundo lugar, indica la naturaleza de esa práctica artística, que, si bien lleva un nombre extranjero —ciertamente, Botello acababa de regresar de Estados Unidos, y después del golpe de Estado se exilió en Europa—, tuvo una tradición fecunda en Chile, motivada también por el trabajo artístico con el cuerpo para responder a las torturas y los asesinatos que infligió la dictadura (y otros mecanismos sociales de represión, como el machismo). En el

tercero, señala una de las fuentes que llevaron a la conformación del libro: el testimonio, en tanto memoria de una acción —o de su imposibilidad—, que permite formar un archivo para poder construir una historia del *performance* en Chile.

El último punto me interesa particularmente por las implicaciones que tiene en la construcción de esta obra. Sus autores —Francisco González Castro, Leonora López y Brian Smith— apuestan por una historia porosa, una historia que incluye espirales e incluso coexistencia de versiones de los hechos; una historia, pues, que no anula las otras historias que la preceden, y que, por lo tanto, también favorece la construcción de otras historias por venir. El libro incluye un valioso apéndice que trata “sobre el trabajo de archivo en *Performance art*”. Gracias a ese apartado nos podemos asomar a las nociones y las reflexiones sobre el trabajo de archivo que los autores tuvieron al elaborar su investigación. Asimismo, apunta hacia uno de los méritos más plausibles de la obra: la consignación y la organización de las fuentes para una historia del *performance* en Chile. Estas fuentes incluyen tanto obras generales y textos teóricos ya clásicos, como documentos periodísticos e información oral: es decir, los discursos centrales e imprescindibles, pero también los marginados y los que están en vías de extinción. Por su vastedad y su diversidad, nos indican que el libro que tenemos entre las manos —menos de 300 páginas— es apenas una condensación de los documentos que los autores compilaron.

Si leemos de atrás hacia delante, y si partimos de este apéndice, percibimos que el segundo movimiento en la lógica del libro, tras la formación de un archivo, fue la organización cronológica de las piezas que se inscriben dentro de los conceptos *Performance art* y *performance* —conceptos que los autores se encargan de esclarecer en la introducción—. Así, la cronología, que se presenta en forma de tabla, es la base de la dinámica general del cuerpo del texto: la genealogía. Este parámetro toma unos límites precisos, a los que se atienen con rigor: la producción de *Performance art* en Chile desde 1970 hasta el 2000.

Quizás el postular las genealogías como estrategia crítica no fue la mejor opción para una obra de estas características. Los autores decidieron dividir en cuatro genealogías el *corpus* de obras que tomaron en

cuenta. La primera —“La acción y el cuerpo” — ocupa mayor extensión que las otras tres. La segunda —“Cuerpo e imagen” — es mucho más breve que la primera. La tercera —“Cuerpo y tecnología” — a su vez, es más breve que la segunda. La cuarta —“Cuerpos interactivos: *happenings* y *performances* colectivas” — es diminuta. A esa desproporción entre las cuatro genealogías se suma la redundancia de información: por la naturaleza de esta práctica artística, muchas de las piezas de la segunda sección, la tercera y la cuarta ya habían aparecido en la primera; se percibe que esa división genealógica provoca inevitables repeticiones de información y que los propios autores se disculpan por ello con explicaciones constantes. Mi crítica apunta a que la división en cuatro partes parece una decisión *a priori* que arroja resultados no del todo satisfactorios en términos de la historiografía crítica sobre el *Performance art*, sobre todo tomando en cuenta la complejidad de cada pieza y la cantidad de elementos que están involucrados. Por ejemplo: determinar si las cámaras forman parte de la acción o sólo son herramientas de registro —una obsesión de los autores, en tanto es la base de su clasificación genealógica— es a veces una decisión arbitraria y, me parece, de segundo orden; pienso que el meollo reside en otra parte.

Aparejado a esta característica está el hecho de que la genealogía no siempre está expuesta en su sentido esencial: el de las descendencias y las relaciones de parentesco, e incluso el de la identificación del aire de familia. Por el contrario, la obra se atiene más bien a una exposición cronológica de las distintas acciones, según los distintos artistas o colectivos que participaron a lo largo de una división esquemática: el lapso preparatorio, previo a la dictadura; el lapso de la dictadura; y el lapso de la transición “pactada” a la democracia. En ese sentido, los autores se decantan por el ensayo histórico de corte monográfico. Ciertamente, la mayoría de los juicios críticos más arriesgados provienen de las otras voces que se dan cita en la obra. Los autores prefieren el comentario teórico sobre las líneas generales; en ese sentido, el libro opera como un vasto —y necesario— estado de la cuestión.

A las genealogías —el grueso del texto— se les añaden, si seguimos el orden de atrás para adelante, una serie de textos que ofrecen un contexto al tema. Estos apartados se encargan de exponer de manera

concisa, primero, cuál era la situación del *Performance art* en Europa y Estados Unidos; luego, en América Latina; y finalmente, en Chile, antes de 1970. Estos textos son didácticos, pero ciertamente se abocan a cumplir una función programática, una función de calentamiento, útil para el lector lego, pero definitivamente no para el lector que conoce el tema. En contraste, la última parte —“Relaciones”— y la introducción son las partes más sustanciosas, en tanto rebasan el trabajo monográfico para asentar reflexiones de mayor envergadura y hacer conexiones fundamentales. Por ejemplo, las cuatro “problemáticas comunes” de este campo en Chile:

...su carácter político; la relación que entablan con la contingencia social, política y cultural; cómo todo aquello es vinculado al problema de la identidad a partir de una micropolítica del cuerpo mediante la cual se abordan problemas de orden general en la sociedad; y, finalmente, a su relación conflictiva con la institucionalidad del mundo de las artes y la política.

Por varias de las características que mencioné previamente, se percibe que la obra no agota su potencial. Hay apartados provechosos, como el epílogo, pero el espacio que se les dedicó es breve. Nos queda el regusto de la prisa, de no haber llegado hasta el fondo. Asimismo, existe una gran desproporción entre las partes, lo que quizás se deba ya a la estrategia de las genealogías, ya a la escritura a seis manos. Sin embargo, la obra plantea cuestiones de primer orden para la historia del arte en Chile —y en otros lugares de América Latina con los que los vínculos son evidentes— y es una guía conveniente para adentrarse en el campo del *Performance art* en Chile, no sólo desde la referencia de las acciones, sino también desde el acercamiento a la recepción —crítica o acrítica— de los *performances* en diferentes ámbitos y a las tensiones con el poder que se han originado por las acciones de esta práctica artística en una sociedad como la chilena, atenazada durante las últimas tres décadas del siglo XX por la dictadura de derechas y la voracidad del neoliberalismo.

RODRIGO GARCÍA BONILLAS